



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2012

**Formação do Estado, tecnologia visual e espetatorialidade: visões da
modernidade no Brasil e na Argentina**

Andermann, J

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-71105>

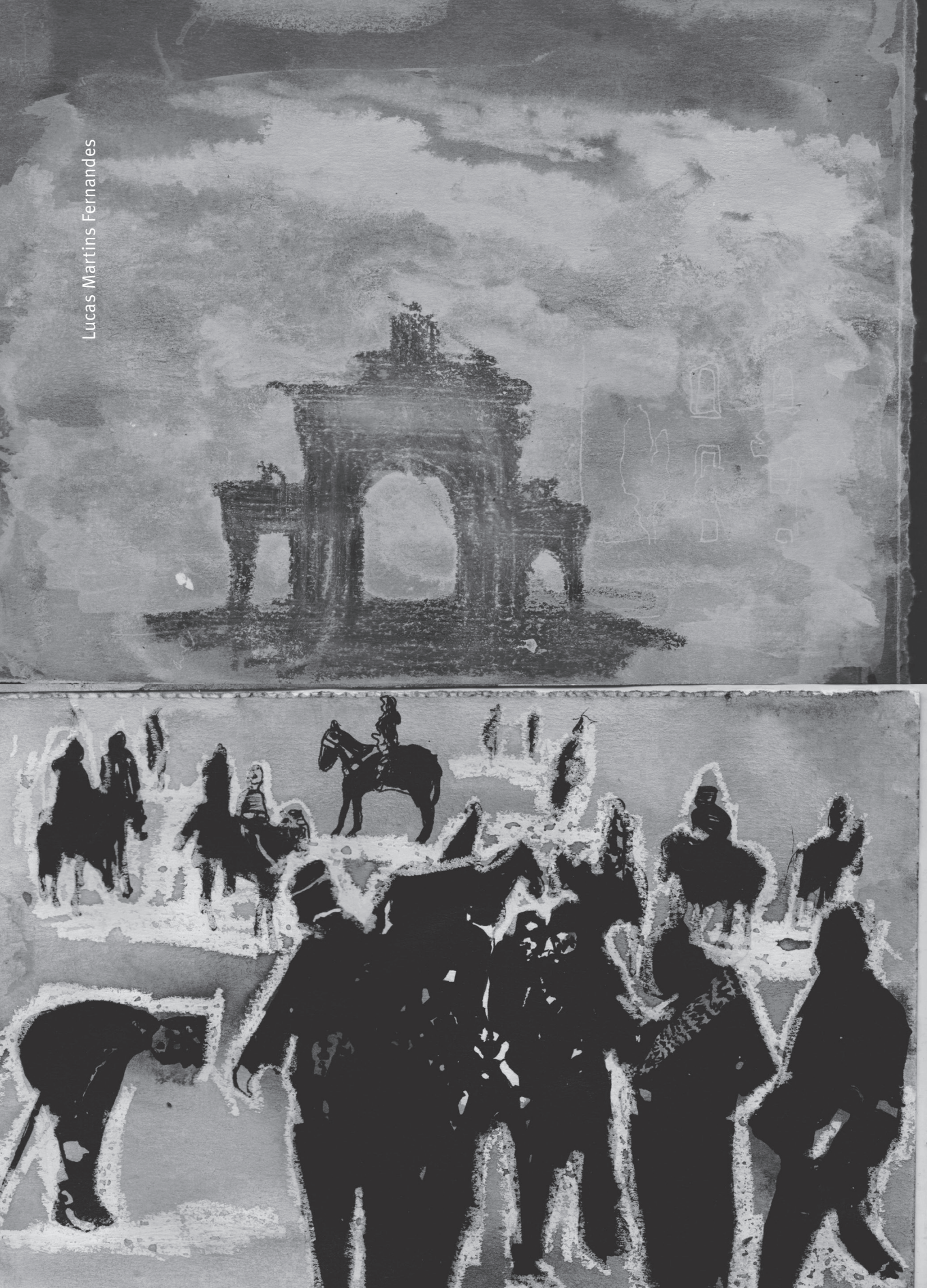
Journal Article

Published Version

Originally published at:

Andermann, J (2012). Formação do Estado, tecnologia visual e espetatorialidade: visões da modernidade no Brasil e na Argentina. *Devires : Cinema e Humanidades*, 8(1):90-117.

Lucas Martins Fernandes



Formação do Estado, tecnologia visual e espetatorialidade: visões da modernidade no Brasil e na Argentina

JENS ANDERMANN

Professor titular de Estudos Latino-Americanos e Luso-Brasileiros
na Universidade de Zurique, Suíça

Resumo: Como podemos conceber a relação entre tecnologias da imagem e formações de poder político, sem reduzir as primeiras a meros efeitos de superestrutura de uma ideologia preexistente ou deduzir a segunda da determinante funcional inerente aos dispositivos técnicos? Neste artigo, retorno à noção do estado, como forma visual que propus em um trabalho anterior, argumentando que com vista a entender a articulação entre política e visualidade na modernidade temos de prestar atenção às performances de mostrar e ver que fazem a mediação entre espetáculo e espectadoriedade. Eu exploro estas questões por meio de dois “estudos de caso” bastante distintos: as imagens de Juan Gutiérrez dos rituais do estado brasileiro em meados dos anos 1890 e o conto “O Aleph”, de Jorge Luís Borges, de 1949. Onde a série de Gutiérrez prenuncia o cinema e seus modos de mobilizar semelhantemente atores e espectadores, o conto de Borges, retrospectivamente, encena a transição da visão fotográfica para a cinematográfica. Ao ler os dois juntos, ou um contra o outro, nos damos conta da dimensão de transitoriedade que mina a aparente solidez e atemporalidade com as quais os regimes escópicos nos prometem acessar o real.

Palavras-chave: Performatividade. Regimes escópicos. Espetáculo. Cultura visual.

Abstract: How can we conceive of the relation between technologies of image-making and the formations of political power, without reducing the former to merely superstructural effects of a pre-existing ideology or deducing the latter from the functional determination inherent in technical apparatuses? In this article, I revisit the notion of the state as a visual form I proposed in an earlier work, arguing that in order to understand the articulation between politics and visuality in modernity we need to pay attention to the performance of showing and seeing that mediates between the spectacle and spectatorship. I take these questions through two rather different “case studies”: photographer Juan Gutiérrez’s images of Brazilian state rituals in mid-1890s and Jorge Luis Borges’s short story “The Aleph” of 1949. Whereas Gutiérrez photographic series announces the cinema and its ways of mobilizing actors and spectators alike, Borges’s story retrospectively enacts the transition from photographic to cinematic seeing. Reading the two together, or against one another, then, allows us to see the dimension of transience undercutting the apparent solidity and timelessness with which scopic regimes promise us access the real.

Keywords: Performativity. Scopic regimes. Spectacle. Visual culture.

Résumé: Comment pouvons-nous concevoir la relation entre les technologies de production de l'image et les compositions de pouvoir politique sans réduire les premières aux effets de superstructure d'une idéologie préexistante ou déduire les dernières de la détermination fonctionnelle inhérente à des dispositifs techniques? Dans le présent article, je reviens à la notion d'État comme une forme visuelle que j'ai proposé dans un travail antérieur, en soutenant que dans le but de comprendre l'articulation entre la politique et la visualité dans la modernité, nous avons besoin de faire attention à la performance de montrer et de voir que fait la médiation entre le spectacle et le spectateur. Je traite de ces questions par deux différentes «études de cas»: les images du photographe Juan Gutiérrez de l'État brésilien en milieu des années 1890 et le nouvelle de Jorge Luis Borges «L'Aleph» de 1949. Tandis que les séries photographiques de Gutiérrez annoncent le cinéma et ses moyens de mobiliser les acteurs ainsi que les spectateurs, l'histoire de Borges met en scène rétrospectivement la transition de la vue photographique à la vue cinématographique. Alors la lecture des deux ensemble, ou de l'un contre l'autre, nous permet de voir la dimension de la fugacité que mine la solidité apparente et l'atemporalité avec lesquelles les régimes scopiques nous promettent l'accès au réel.

Mots-clés: Performativité. Régimes scopiques. Spectacle. Culture visuelle.

Como as fotografias pensam o político? E como a política e o estado moderno acomodam-se a um modo de captura visual que é – ou tem sido até bem recentemente – peculiar à câmera e à sua manufatura da instantaneidade, da imobilidade e distanciamento visual? Desde a primeira Guerra do Golfo, e paralelamente à ascensão e refinamento das tecnologias digitais, os debates no âmbito dos estudos fotográficos e cinematográficos acerca da crise da indexicalidade (físico-química) e suas consequências para o status e os usos futuros da memória fotográfica da modernidade tenderam a relacionar este processo ao fenômeno mais amplo do desaparecimento da sociedade disciplinar e de suas tecnologias do sujeito, agora presumidamente suplantadas pela sociedade de controle deleuziana e seu modo de difundir imagens e tecnologias de vigilância através de redes globalizadas. Ao mesmo tempo, no entanto, a digitalização e a difusão ao vivo de imagens que ainda são fotográficas e cinematográficas (apenas deslocando o índice para um novo arranjo eletro-numérico), reabriu também a discussão para os tipos de performance diante e atrás do visor, da tela ou do impresso, que cada tecnologia particular da imagem solicita de seus usuários e como teriam moldado as próprias formas que o político assumiu na modernidade.

Ariella Azoulay, por exemplo, argumentou que a fotografia esteve crucialmente envolvida tanto no disciplinamento e arquivamento do campo visual quanto na subversão crítica das suas fronteiras e da suposta coerência pan-óptica das suas práticas arquivísticas (AZOULAY, 2001: 97). Ao mesmo tempo, ela insiste que esta apresentação do campo visual (que muito da teoria fotográfica, de Bazin a Barthes, notoriamente imiscuiu com o próprio real) provém de um apagamento original de acontecimentos visuais que são então relegados ao espaço do não-visto: não dos corpos materiais (muitos dos quais, Benjamin assinalou, a câmera tornou perceptíveis pela primeira vez), mas dos modos prévios de

Juan Gutiérrez, Arco Triunfal, 1894
(albúmen, 21 x 27 cm)
Cortesia George Ermakoff
Arquivo de Imagens, Rio de Janeiro.



ver e construir as coisas como objetos. Este ato de apagamento, sustenta, pode tanto ser opressivo (sempre que pretende apagar até mesmos os vestígios do modo de ver que desaloja) quanto assumir uma forma crítica, expondo a falsa pretensão de uma imagem anterior à exclusividade opressiva e, por isso mesmo, apontando para as suas próprias limitações intrínsecas (2001: 94).

A imagem mostrada no início deste artigo exemplifica esta relação crítica que a fotografia estabelece com outro tipo de encenação do político, que ela tanto registra como apaga. Não por acaso, também é uma imagem relacionada com o início de uma forma moderna de estado – neste caso, a república brasileira, cuja fundação, cinco anos antes, é comemorada por um desfile militar que esta fotografia retrata. A parada militar tanto confirmava como reencenava este momento de transição na passagem das tropas pelo arco do triunfo, inscrito com a data fundacional e a da sua comemoração no presente (15 de novembro de 1889 e 1894, respectivamente). Ao mesmo tempo, entretanto, como mostrarei detalhadamente abaixo, a parada militar em marcha ordeira remove da cena pública quaisquer referências sobre a localização tropical e a uma cultura híbrida e popular que a heráldica e a teatralidade da monarquia brasileira haviam tentado incorporar em seu arsenal visual e performático.

A fotografia de Juan Gutiérrez torna este ato de apagamento performativo visível reintroduzindo no seu espaço visual um ato de performance não encenada, a cargo dos soldados no primeiro plano, flagrados ainda em meio aos preparativos para iniciar seu desfile. Meu argumento, portanto, é que nesta e em outras imagens de Gutiérrez das comemorações públicas no Brasil emerge uma dimensão de transitoriedade e contingência que contraria o papel que presumidamente se espera da fotografia que é o de duplicar e reforçar a performance monumental do triunfo republicano. Mas, ao tornar visíveis os próprios limites da ordem republicana ao encenar o “povo”, em nome de quem ela tomou o poder, a fotografia também nos permite refletir sobre seus próprios limites como instrumento de mobilização política.

Na segunda parte do artigo, volto-me para um texto chave da literatura latino-americana moderna, o conto “O Aleph”, de Jorge Luis Borges, escrito durante o governo de Juan Domingos Perón (que Borges detestava), no qual, acredito, podemos ler, em um nível, uma meditação a respeito dos limites de um

modo particular, monumental e estático, de abranger o político, associado a dispositivos visuais do século XIX como o mapa e o museu. O Aleph ainda é uma câmera, como vou mostrar (e uma câmera impossivelmente poderosa), mas o modo de ver que ela solicita não é mais fotográfico, mas cinematográfico, ao mesmo tempo em que prevê o seu próprio desaparecimento (entre outras coisas, ao apontar a possibilidade de uma experiência da totalidade que não é mais de natureza visual, mas auditiva).

Eu termino com uma breve discussão do modo como a mudança tecnológica e seu impacto no espetáculo e na performance do político está ela própria emaranhada nas dinâmicas do capital, de um modo que não é possível deduzir transparentemente (como os estudos de cinema dos anos 1970 esperavam demonstrar) dos regimes de produção para os dispositivos ideológicos.

Permitam-me brevemente enquadrar esta discussão no contexto de uma articulação emergente entre visualidade e poder na modernidade latino-americana na segunda metade do século XIX. Em outra oportunidade, abordei os arranjos especulares os quais, na Argentina e no Brasil, engendraram novas representações persuasivas e monumentais do tempo como teleologia histórica e do espaço como território natural. Manifestas em estantes de museus, monumentos urbanos e mapas geográficos, estas representações forjaram um modo de ver que confere à forma-estado uma presença ao mesmo tempo palpável (suas fundações heroicas, seus marcos naturais, suas riquezas vegetais e minerais, são postas ao alcance visual do observador) e uma ausência enigmática como causa e fim da realidade visível, a qual, tanto como o observador, está sujeita ao ser transcendental do estado. Desta copresença paradoxal do estado em todo tipo de imagem e, simultaneamente, sua ausência como um invisível que subscreve sua coesão e sentido, resulta uma forma particularmente anamórfica de ver. Nela, o olhar é convocado, simultaneamente, a reconhecer o real como externo, quantificável e objetivamente “dado” e a mergulhar no campo visual, numa relação cinética e performativa que cancelava a distância perspectiva e a imobilidade. O itinerário da visita ao museu e o da expedição geográfica ou militar que explorava, mapeava e “conquistava” territórios nacionais, são exemplos desta “dupla visão” na qual, eu argumentei, o moderno estado-nação configurou-se como “forma visual: como um modo de olhar

e também como objeto que comanda a observação..., relação que une um certo olhar a um artefato em particular” (ANDERMANN, 2007: 2).

A ordem moderna que estas visualizações estavam subscrevendo era, de fato, uma formação transitória na qual as demandas do capital (tanto local como estrangeiro), assim como as lutas por autonomia de múltiplos agentes (escravos libertos, camponeses, populações indígenas, e, mesmo, oligarquias regionais) reivindicavam uma implementação mais inclusiva da forma do estado-nação e procuravam evitar, igualmente, a plena constituição da cidadania popular. Portanto, a visualidade construída através de uma variedade de ambientes institucionais convocava o olhar dos cidadãos espectadores, mas de modo a testemunharem e confirmarem a ausência do povo das imagens da história e a da natureza, apresentadas como externamente “dados”: como uma dádiva do estado ofertada ao povo-nação que, em um futuro não muito distante, emergiria destas fundações assentadas, e vigiadas, pelo estado.

Os historiadores das ideias já mostraram como esta suposta “evolução progressiva” de cidadania foi calçada em noções científicas de raça e gênero – sendo confiado ao estado pilotar o barco nacional, evitando as ameaças da “degeneração” e rumando a uma gradual “melhora” (através da absorção e eliminação do “elemento inferior” da raça, como nas ideologias brasileiras do “branqueamento”) (BERTONI, 2001; CHALHOUB, 1996; SALESSI, 2000; SCHWARCZ, 1993).

Entretanto, seria um erro pensar que os dispositivos visuais do estado eram meramente instrumentos concebidos pela “elite” de modo a submeter a população, transformando-a em uma audiência dócil e passiva. As “elites” dificilmente eram os produtores de mostruários dos museus, álbuns fotográficos, ou mapas geográficos, e mesmo se – o que seria de se esperar em sociedade onde a riqueza permanecia fortemente concentrada – os escalões superiores da sociedade fossem os principais clientes e financiadores de tais representações visuais e materiais, eles dificilmente exerciam qualquer pressão aberta sobre sua forma ou conteúdo. Claro, fotógrafos de estúdio, institutos geográficos e museus, dependiam do patrocínio das elites – como tantos outros empreendimentos em uma sociedade ainda essencialmente oligárquica, como demonstrava também a própria literatura – mas o seu próprio sucesso em obter apoio parece sugerir, mais que

qualquer coisa, que os membros da elite estavam tanto sob o jugo dos dispositivos quanto o “populacho”, se não mais.¹ De fato, vou sustentar que a elite, mais do que o “populacho” era a principal destinatária deste tipo de exibição visual, este último sendo servido por outras formas de espetáculo e performance (feiras, procissões, carnaval) – não necessariamente menos “modernas”, mas menos exclusivamente dependentes dos recursos da ciência e da tecnologia.²

Portanto, também, qualquer distinção clara entre *mise-en-scène* e espetatorialidade se frustra, tendo a visualidade que ser concebida como um ato performativo, no qual o olhar nunca é meramente um observador passivo de um artefato ou imagem autossuficientes, plenamente constituídos. De fato, só na resposta performativa, encarnada, dos observadores históricos concretos, as imagens e os mostruários visuais exibidos nos museus, atlas e monumentos se tornam formas visuais completamente realizadas. Mais do que confinar a análise ao “arquivo de materiais supostamente duráveis”, Diana Taylor (2003: 19-20) sugeriu, devemos prestar atenção no “assim-chamado repertório efêmero da prática/conhecimento encarnados”, que excede o dispositivo arquivístico, na medida em que a “performance viva nunca pode ser capturada ou transmitida apenas por meio do arquivo”. O problema aqui é, me parece, que o paradigma de Taylor de “arquivo X repertório” permanece ele próprio baseado na oposição entre escrita e gesto, derivada em larga medida da relação teatral entre texto e encenação, que deixa intacta a redução da espetatorialidade a um testemunho contemplativo e passivo. O que pretendo sugerir aqui é que este testemunhar é uma parte ativa da performance, parte que não apenas confirma a validade posterior “depois do fato”, mas também a precede na forma de uma “expectativa” ativa. Uma forma visual, portanto, é a inter-relação de espetáculo, performance e espetatorialidade com evento espaço-temporal, que gera uma impressão de durabilidade como seu efeito estrutural, quando na realidade é altamente contingente e espúria.

Performando o olhar

Em 1894, a *Companhia Fotográfica Brasileira*, criada pelo imigrante hispano-caribenho Juan Gutiérrez em 1890, publicou, sob subscrição, o álbum *Recordação das Festas Nacionais*,

1. O trabalho de Alejandro Losada tem sido chave para entender a passagem de uma dependência das formas culturais do patrocínio oligárquico para o desenvolvimento de uma autonomia incompleta, e por vezes crítica, na América latina.

2. Sobre as culturas de lazer popular e das elites e sua relação como as tecnologias visuais na Argentina do século XIX, ver o excelente ensaio de Ana María Telesca e Marta Dujovne (1987).

registrando as celebrações do quinto adversário do regime republicano. No ano anterior, o próprio Gutiérrez havia produzido uma série de imagens documentando o intenso bombardeio sofrido pela cidade do Rio quando a marinha monarquista, comandada pelo Almirante Custódio de Melo, levantou armas contra o governo republicano do Marechal Floriano Peixoto. Como fotógrafo “engajado” junto ao finalmente vitorioso exército, que havia encomendado seu trabalho para fins propagandísticos e provavelmente também por razões legais, as imagens do conflito produzidas por Gutiérrez observam cuidadosamente os limites estabelecidos pelas fotografias da Guerra da Criméia por Roger Fenton, uma década antes, focando nos danos materiais infligidos a prédios e armamentos, mais do que em corpos de mortos e feridos. Efetivamente inaugurando a prática do fotojornalismo no país, algumas das imagens de Gutiérrez são publicadas no semanário *O Álbum*, revista ilustrada dirigida pelo escritor Arthur Azevedo em que o próprio Gutiérrez era responsável por produzir e adquirir material fotográfico.

A fotografia que aparece no início deste artigo também surge em destaque nas páginas de *O Álbum*. Seu assunto imediato, marcado pelas duas diagonais das fachadas convergindo para uma cruz axial atrás do arco triunfal, e, portanto, escoltando o nosso olhar até este, é a própria cerimônia, que aqui se encontra em seu clímax ritual e simbólico, o momento em que os soldados em marcha atravessam o arco onde estão inscritas a data fundacional e seu aniversário no presente. Portanto, o arco – na realidade, uma estrutura temporária de madeira, gesso e tela, que foi derrubado depois do evento – liga simbolicamente o presente ao passado, assim como as datas gravadas acima de cada uma das colunas, cuja sequência da esquerda para a direita conota o tempo histórico como linear e progressivo, semelhante aos atos de ler e escrever. Os pelotões militares ordeiramente marchando através do arco “re-presentam” alegoricamente o momento pretérito da “fundação heroica” (o golpe militar de 1889)³ no presente, assim como confirmando seu caráter fundacional, o arco encarna no espaço a passagem temporal do passado monárquico ao presente republicano.

Este, então, é o momento do clímax do ritual capturado pela câmera de Gutiérrez, mas ele é contraposto aqui a um outro modo – profano – de instantaneidade: este do segundo pelotão de soldados, entrando pela parte inferior direita do quadro, que

3. José Murilo de Carvalho argumentou que, diferentemente de um “conflito popular”, aos moldes da revolução francesa um século antes (cuja retórica e iconografia tentou-se subsequentemente apropriar), a destituição militar do Imperador D. Pedro II e de sua corte foi na realidade um ato isolado de uma classe militar insatisfeita com escasso apoio popular – em várias partes do Brasil, multidões de setores populares teriam, ao contrário, saído em apoio ao monarca deposto nos anos seguintes, como na revolta de 1904, contra a vacinação obrigatória. Ver Carvalho, 1987.

provavelmente se prepara para marchar, estando ainda fora de formação. O seu movimento, ainda desordenado, invade o espaço do pelotão que marcha, chegando a encobrir sua ala direita. Ao mesmo tempo, sua diagonal avança cortando a das calçadas e fachadas, apontando, de fato, para um centro diferente, alternativo, da imagem: o soldado que ajusta suas botas no meio da rua, justamente abaixo da linha dos que estão atravessando o arco.

O segundo grupo de soldados é crucial aqui, uma vez que torna a fotografia de Gutiérrez algo mais do que simplesmente um documento visual do desfile de aniversário. Sem ele, a fotografia teria apenas reproduzido a rígida estrutura do ritual político, reforçando-o inclusive, ao conferir uma durabilidade ilusória à sua efêmera arquitetura, ao cercá-lo de prédios no instante em que era observado. Com seus gestos e poses casuais, os soldados em primeiro plano contrapõem-se a essa tendência reificadora, inscrevendo na temporalidade da cerimônia um outro tempo histórico: não o da historicidade monumental da parada, mas o tempo vivido, contingente, da prática social. Na sua cuidadosa composição de planos e pela posição central ocupada pelo soldado que se arruma, a relação entre estes dois grupos de militares e estas duas temporalidades dificilmente corresponde à oposição barthesiana (1980: 48-9) entre *studium* e *punctum* (que se poderia buscar, talvez, no pedestre de terno branco que se afasta da cena na calçada esquerda, aparentemente sem dar maior atenção ao evento). Em termos formais, os soldados do primeiro plano introduzem um eixo distinto de orientação visual que se contrapõe ao movimento visual em direção ao arco central e sua inscrição (da direita para esquerda), levando o nosso olhar a até a massa de espectadores à esquerda do pelotão em marcha, cuja presença é indicada por duas mulheres vestidas de branco, destacadas pela luz do sol. Isto é, por meio da introdução de um movimento de contraposição, a performance central do pelotão em marcha passa a ser emoldurada por dois espaços que permitem que ela se torne um acontecimento: a coxia e a galeria. Ao ocorrer entre os espaços-tempos do ensaio e da espetatorialidade, a performance ritual do estado é portanto reconfigurada como um *evento*, um aqui e agora.

Longe de ser uma crítica ou subversão da lógica ritual do espetáculo, o que faz a fotografia de Gutiérrez é remetê-lo ao nível de um *ato* histórico contingente, descobrindo a resiliência,

mas também a fragilidade da causa republicana que ela apoia. A fotografia, portanto, *re-reconhece* a instantaneidade que ela desdenha em outro lugar (o arco triunfal), contrapondo à figuração alegórica da história, este modo propriamente moderno de se alcançar a universalidade através da intensidade fugidia de um momento capturado. A imagem icônica de Robert Doisneau, na Paris recém-libertada, de um soldado e uma enfermeira que se beijam, nos sugere algo similar.

Mas isto também significa que a fotografia (mesmo aquela “a favor”) introduz uma temporalidade que difere fundamentalmente desta do espetáculo. A defasagem entre estas duas abre, de fato, uma “crise da história” à qual só o advento do cinema colocará novamente em cheque. Em outra imagem do álbum, Gutiérrez registra as comemorações por ocasião de uma

condecoração pública de soldados que se destacaram a serviço da República (Fig. 2). O que me interessa aqui é o modo como a fotografia de Gutiérrez, novamente, tanto sanciona como suspende a lógica ritual do evento encenado. Uma vez mais, o centro da imagem é ocupado por uma construção efêmera – um pavilhão temporário, provavelmente o lugar desde onde as autoridades militares e os soldados homenageados por seus serviços testemunhavam sua “aclamação” – e o espaço circular em torno, por uma multidão de espectadores.



Juan Gutiérrez, Pavilhão no the Campo de Aclamação, Rio de Janeiro, 1894 (álbúmen, 21x 27cm). Cortesia George Ermakoff Arquivo de Imagens, Rio de Janeiro.

A imagem é tomada em *contre-plongée* de uma posição elevada e atrás do esquadrão de cavalaria prestes a aproximar-se do monumento através do caminho que foi aberto para eles por guardas montados que podemos ver a meia distância. Nosso olhar está portanto “atrás” e “à frente” do grupo que está em vias de fazer sua entrada, retendo-o a caminho do pavilhão e, ao mesmo tempo, desejando que prossiga em direção a ele. Em outras palavras, a composição da fotografia leva nosso olhar a *performar* uma atitude de ativa expectativa da qual a massa de espectadores está simultaneamente tomada, os mais próximos dentre estes, olhando para os soldados montados enquanto eles (nós) nos movemos em direção a eles.

A fotografia de Gutiérrez antecipa – e isto é verdade para toda a série de ‘retratos comemorativos’ – no âmbito do próprio registro fotográfico, um modo de olhar (de observar, incorporando e contendo o movimento) que só o aparelho cinemático poderá plenamente realizar. A sequência de plano e contra-plano, por meio da qual o cinema logo aprenderá a codificar a produção e a circulação do afeto, em uma relação triádica entre antagonismo ou atração, na tela, e espetatorialidade, que reproduz e reconduz a pirâmide de luz do projetor para a tela, também é figurada aqui na organização espacial da imagem, no modo como compele o nosso olhar, enquanto ele se move sobre a superfície da imagem, a assumir os diferentes pontos de vista que existem nela.

Há pelo menos três destes: o olhar “conduzido” para dentro do espaço visual da foto, junto com o nosso, pelo esquadrão de cavalaria que entra pela direita baixa, movendo-se em direção ao pavilhão central; um olhar que é quase que imediatamente “interrompido” e remetido a si mesmo quando se encontra com aquele dos espectadores que lhe abrem espaço. A constelação dos dois cavaleiros mais abaixo, abrindo caminho para aqueles que estão prestes a entrar na fotografia, reproduz e portanto enfatiza esta estrutura de olhares cruzados, o mais próximo a nós voltando-se para a o pavilhão, e portanto dirigindo nosso olhar a ele, somente para colidi-lo com este seu companheiro que literalmente nos obstrui o progresso.

Finalmente, há o próprio pavilhão, cujos ocupantes são pouco visíveis para nós, mas que supomos ser capazes de apreender todo o espetáculo que se desdobra em torno a partir de sua plataforma elevada – tal como nós, graças ao trabalho de Gutiérrez! O pavilhão, em outras palavras, é figurado tanto como um dispositivo visual quanto como objeto da visão, e o “caminho” que leva até ele também descreve, em outra reversão de direção, a pirâmide visual que se estende a partir dos olhos de seus ocupantes. Ele é, poderíamos dizer com uma referência meio irônica ao raio de luz que o perfura vindo da direita (ou tratar-se-ia de fato de uma bandeira flando no vento?), uma câmara de visão – uma *câmera* – que projeta o olhar de Gutiérrez e o nosso de volta contra nós mesmos.

Essa fotografia não é, portanto, apenas *sobre* espetatorialidade como um fato externo (a visão se tornando um objeto visual de próprio direito), mas sobre a expectativa como um

momento de mútua observação, de auto-observação e exposição, entre espectadores-performadores. Sobretudo, é também uma imagem do olhar fotográfico como um modo de espetatorialidade já inscrito neste espetáculo de olhares testemunhando um ao outro. Em muitos sentidos, a indecidibilidade desta imagem a respeito de quem está atuando para quem (que espetatorialidade serve à performance do outro) deve-se à impressão que é a própria câmera que está no ponto de convergência dos olhares da massa, como se ela fosse o verdadeiro espetáculo que a reuniu para assistir. De fato, a própria fotografia está sendo “reconhecida” como um modo de captura no qual o evento que se desenvolve diante dela abriu espaço. Se a fotografia de Gutiérrez permite que o nosso olhar apreenda o espetáculo no seu próprio desdobramento – ao percorrermos os diversos pontos de vista inscritos nele – isto decorre de que o próprio ritual é organizado em uma sequência de poses instantâneas para a captura visual de uma “câmera”: aquela no seu centro, mas também aquele que se projeta nele desde fora, carregando o nosso olhar para dentro do quadro.

Talvez, mais do que qualquer outra imagem da série, a que retrata o desvelamento do monumento ao general Osório, comandante das tropas brasileiras durante a Guerra do Paraguai (cujos restos foram enterrados sob o monumento), prenuncia este modo *já fotográfico* de espetáculo público e espetatorialidade em fins do século XIX, “no limiar do cinema” (figura 3). Em outro momento, já abordei as implicações políticas e dramatúrgicas desta fotografia – a reocupação monumental do espaço público

pela República, dissolvendo o seu passado monárquico – assim como comentei a relação autorreferencial entre a caixa preta no centro da imagem (Osório ainda “velado”) e o processo fotográfico (ANDERMANN, 2007: 2-6). De fato, podemos ser tentados a dizer que o “desvelamento monumental”, como na inauguração pública da estátua de Osório, era o do próprio estado, em seu modo *já fotográfico* de não tanto inscrever-se na imagem, mas de montar o real como imagem, transformando

Juan Gutiérrez, Estátua do General Osório antes de ser descerrada, 1894 (albúmen, 21 x 27 cm). Cortesia George Ermakoff
Arquivo de Imagens, Rio de Janeiro.



todos em testemunhas – como espectador e performer – da sua “revelação”.

A “monumentalidade fotográfica”, entretanto, foi também uma forma transicional crítica, interposta entre aquela das festas populares de rua e o cinema – dito de outro modo, entre o estado oligárquico e o estado nacional-popular. Historiadores da transição do Império para a República no Brasil chamaram a atenção para o modo como artistas e intelectuais filiados à causa republicana tentaram refazer a iconografia nacional depois de 1889, criando uma martirologia e um alegorismo para o estado republicano nascente, que era apresentado aos cidadãos na forma de monumentos, pinturas, livros de história, e assim por diante (CARVALHO, 1990). As “Festas Nacionais” fotografadas por Gutiérrez eram parte deste “processo ritual”, desta produção de uma nova ordem simbólica na qual o “Brasil novo” ostensivamente purgava-se do seu passado monárquico, agora associado ao antimoderno e ao arcaico. Isso também determinou a remoção nos rituais do estado de quaisquer traços ou signos que pudessem ser associados às formas populares de ocupar as ruas – basicamente, procissões religiosas e carnaval – agora consideradas antípodas do esforço republicano em direção à modernidade e ao progresso.

A ordem ritual da monarquia, como Lilia Moritz Schwarcz mostrou, ainda era capaz de acomodar a cultura popular: carnavais, procissões e variadas formas de festas afro-brasileiras menos antagonizavam que ativamente confirmavam e reproduziam a dramaturgia pública do estado imperial (SCHWARCZ, 1998: 247-94). De fato, uma das razões pelas quais a República Velha obteve escassa popularidade entre as classes baixas, cujos membros em parte só recentemente haviam sido libertos da escravidão, era que, de modo a apresentar-se como superação da natureza arcaica – e carnavalesca – da monarquia imperial, ela dissolveu estas correspondências entre rituais populares e oficiais, extirpando de sua própria cenografia e emblemática todos os traços de tradição local.⁴

É disso, portanto, de que se trata na caixa preta de Gutiérrez? Claro, estou ciente que ao sugerir que é a dissolução do povo como encarnada e *performada* por “o povo”, que está sendo significado, como uma presença ausente, neste espaço negro que ocupa o palco central, posso estar estendendo demasiadamente meu argumento a respeito da autorreflexividade fotográfica na série

4. Sobre a implementação contraditória do republicanismo liberal no Brasil, ver a discussão clássica de Roberto Schwarz, “Misplaced Ideas: Literature and Society in Late Nineteenth-Century Brazil”, em Schwarz (1996: 19-32). Sobre a mania por arte, moda e arquitetura europeias na virada do século, e a remodelação da cidade do Rio de Janeiro de acordo com princípios hausermannianos, ver Needell (1987).

das Festas Nacionais de Gutiérrez. Realmente, ao ler-se a caixa preta como uma figuração, mesmo que negativa, investe-se esta imagem com um sentido que dificilmente poderia ser considerado como “contido” nela, ou que tenha sido intencionalmente posto lá pelo fotógrafo. Aparte o fato de que as simpatias republicanas que Gutiérrez abertamente professava tornam difíceis de atribuir-lhe quaisquer intenções subversivas, um argumento deste tipo suporia um grau de controle sobre o dispositivo e sobre o modo como o sentido é gerado nele e por meio dele, que a fotografia estava na verdade levando para o seu fim. Não estou perseguindo aqui uma revelação “inconsciente” ou “involuntária” da verdade, mas, pelo contrário, isso que emerge quando observamos as relações encenadas de uma performance organizada em termos de captura fotográfica. A autorreflexividade não é algo “atribuído” à imagem, mas a própria relação que ela mantém com o seu conteúdo, no modo como, por exemplo, a arquitetura efêmera e a organização da cena convidam a uma visão descontínua, sincopada, tornando cada um e todos os observadores em câmeras virtuais. O que é notável a respeito da fotografia de Gutiérrez é precisamente sua indiferença – sua falta de distância crítica – em relação ao espetáculo que ele observa, e a cuja força ela se rende plenamente.

A força peculiar dessa imagem do desvelamento da estátua de Osório parece provir, em larga medida, do modo como a aparente solidez do bloco central contrapõe-se à agitação dos cavaleiros em primeiro plano. Isto é, a composição de Gutiérrez coloca em relação duas áreas da fotografia que permanecem fora da visão: a primeira, porque está oculta sob um manto negro que impede a penetração da luz; a segunda, porque sua velocidade excede a sensibilidade da chapa na qual a câmera captura o evento. Se a primeira refere-se a um tipo de *solidez* que antecipa o monumento em vias de ser desvelado (a caixa preta, de fato, é uma espécie de suplente no interior do instante fotográfico, para um *tempo monumental* que literalmente excede o evento de seu desvelamento), as figuras borradas em primeiro plano apontam para um limite diferente, mesmo oposto, do tempo fotográfico. Mais do que “simplesmente” uma imperfeição técnica, uma incapacidade de coadunar as temporalidades e posições disparatadas que se desenvolvem diante dele, também podemos vê-la como um modo de ativamente marcar as limitações da instantaneidade fotográfica, do mesmo modo que cada uma

das outras imagens da série das “celebrações” apontava para um movimento, real ou “esperado”, que as excedia.

Estas observações apontam, de fato, para uma ampla “crise da representação” no final do século XIX, a mesma que Deleuze (1983: 83) – parafraseando Bergson – caracterizou como o momento em que não era mais possível sustentar posições estáveis que nos permitiam separar claramente as imagens formadas na consciência dos movimentos dos corpos no espaço. Foi o momento em que, como Jonathan Crary coloca,

a visão... é reconfigurada como dinâmica, temporal e compósita – a destituição do observador clássico, pontual e bem ancorado, começa no início do século XIX, sendo progressivamente deslocado por um sujeito atento instável... competente para ser tanto um consumidor como um agente na síntese de uma proliferação diversificada de ‘efeitos de realidade’, um sujeito que se tornará objeto de uma proliferação de demandas e atrações da cultura tecnológica do século XX. (CRARY, 2001: 148).⁵

5. Sobre as formas transicionais entre fotografia e filme, ver também Kittler (2002, 195-262).

A fotografia de Gutiérrez também assinala um ponto de emergência deste novo sujeito, flutuante, interpelado por novas configurações tecnológicas e produzindo novas respostas ao permanente bombardeio de estímulos sensorio-motores. Ele o faz, contrapondo a fotografia a uma forma mais antiga de retenção do movimento – o monumento – em uma operação crítica de empréstimos e confrontações intermediárias que torna visível os horizontes contingentes da própria fotografia. É como uma operação de intermedialidade crítica, prossigo argumentando, a partir da qual Borges, meio século depois – desde uma posição “periférica” similar na história da tecnologia – forja seu próprio indiciamento da ascensão e já prenunciada obsolescência da imagem em movimento cinematográfica.

O estado aléptico

Como podemos pensar o impacto no político destas mudanças nas interfaces entre tecnologias e padrões de percepção e performance? O trabalho de Crary a respeito das figurações do observador nos séculos XVIII e XIX e sobre a reconceitualização das relações entre atenção e distração no limiar do século XX tem uma importância crucial por nos fazer entender estas interfaces em relação à disposição do poder social na emergência do sistema global capitalista. O seu *Suspensions of Perception* identifica os

antecedentes imediatos do cinema como o momento em que “a cultura do espetáculo [não mais] está fundada na necessidade de fazer um sujeito *ver*, mas em estratégias nas quais os indivíduos são isolados, separados, e *habitam o tempo como desprovidos de poder*” (2001: 3). Neste sentido, a modernidade é configurada como uma “crise permanente de atenção” (2001: 13-14), arrasando o que Foucault chamou o grande sonho escatológico do século XIX: a busca por conhecimento positivo, estável, *objetivo*, do mundo e do próprio homem. Ao mesmo tempo, responde à necessidade do capitalismo de continuamente produzir novas fontes de estimulação e, portanto, de constantemente desfazer e redirecionar constelações de atenção e distração para novos limites e umbrais. A distração portanto se torna um elemento constitutivo, mais do que uma interrupção ou distorção, dessa nova economia da atenção. O problema do realismo (e o da “representação” de modo geral) muda conseqüentemente daquele da *mimesis* para o do alcance de um compromisso contingente, temporário, entre síntese e dissociação no gerenciamento dos estímulos perceptivos.

A densa argumentação de Crary acerca da *Parade de cirque* (1887-8), de Georges Seurat, como uma obra de transição intimamente relacionada a um amplo espectro de reconfigurações da experiência espetacular, da neuropsiquiatria à nascente sociologia, a *Gesamtkunstwerk* wagneriana, e as formas pré-cinemáticas de animação visual, é particularmente significativa aqui. Ela revela a preocupação comum de interpelar audiências não em termos de um modelo ótico – o dispositivo perceptivo como um conduto transparente até a câmara sensível do cérebro – mas como um organismo psicomotor complexo, simultaneamente singularizado e coletivo. Na linha traçada por Crary, via Seurat, da psicologia ótica de Helmholtz e Charles Marey a Bergson e Peirce, a distinção entre sensação e movimento colapsa em um único evento espaço-temporal. Em sua resposta experimental, especulativa, à questão que tal mudança cataclísmica coloca para uma forma essencialmente imóvel como a pintura, sugere Crary, a obra de Seurat também antecipa

os objetos e forças que se tornariam componentes-chaves para as novas operações do poder social no início do século XX. Seurat descortina modos nos quais indivíduos... podem ser reunidos em novas pseudossolidariedades, sejam multidões ou audiências, mesmo mantendo seu efetivo isolamento. (2001: 186-7).

Claramente, o que Cray tem em mente é o que a teoria do cinema chama de “efeito de sutura” – o desfazimento, pela interpelação sensorio-motora, afetiva, da separação constituinte (dos espectadores em relação à tela; da criança em relação à mãe), e que esta própria interpelação simultaneamente reforça – como um novo tipo de subjetivação que se torna plenamente operacional por volta da virada do século. Portanto, uma nova política de mobilização de massas que faria as formas monumentais da cultura visual do século XIX, baseadas na relativa estabilidade da relação entre observadores e objetos, largamente obsoletas. Esta natureza quase imediatamente efêmera das formas e dispositivos do início da modernidade, suplantadas pelo progresso tecnológico, foi uma fonte de fascinação não apenas para Benjamin e os surrealistas, mas foi também um ponto de partida para uma crítica bastante diferente da modernidade, associada ao nome de Jorge Luis Borges. O interesse de Borges pelo cinema pode ser remontado a seus primeiros escritos, entre eles, as resenhas de filmes que escreveu para *Sur* e *El Hogar*, nas décadas de 1920 e 1930, algumas das quais foram incluídas em seu livro *Discusión* (1930), sem falar das tramas abertamente cinematográficas de *História Universal da Infância* (1935), entre muitos outros exemplos.⁶

Só recentemente, depois da republicação póstuma dos primeiros trabalhos ensaísticos de Borges, a importância do cinema para sua obra com um todo ficou clara, em particular para a sua reinvenção da forma curta do conto nas *ficciones* de 1944 e 1949. É chave aqui (como na noção quase contemporânea de Kracauer de “salvação da realidade exterior”) o reconhecimento do modo como o cinema expurgou a narrativa do lastro do realismo psicológico do século XIX, permitindo que seu núcleo épico ressurgisse no modo como o movimento e as coisas materiais – mais do que os “sujeitos” – propulsionam a ação. Mas ao mesmo tempo – e uma vez mais, numa linha notadamente similar ao das primeiras críticas da Escola de Frankfurt –, o juízo de Borges a respeito das operações estéticas da cultura de massas casa-se com uma preocupação com os efeitos ideológicos recentes que, ao invés de visarem uma crítica da alienação focada nos dispositivos culturais, levam-no a um implacável ataque à banalização e brutalização da tradição popular sob o peronismo (como no extraordinariamente violento conto escrito em parceria com Bioy Casares, “La Fiesta del

6. Além das resenhas de Ozep, Chaplin, Sternberg e King Vidor, intituladas simplesmente “Filmes”, as referências ao cinema (especialmente aos filmes de gangster de Sternberg) também figuram com destaque em dois outros textos de *Discusión*: “La Postulación de la realidad” e “El arte narrativo y la magia.” Sobre Borges e o cinema, ver a excelente compilação de Edgardo Cozarinsky, *Borges in/and/on Film* (1988), e também Zischler e Andermann (2000).

Monstruo”, de 1947), à qual irá opor sua própria criação de um universo autoconscientemente artificial de lendas populares. Estratégias e modos cinematográficos (montagem descontínua, poses icônicas, delegação do agenciamento narrativo a objetos e cenários, mais do que a “personagens”) informam muitas de suas “histórias de aventura”, frequentemente incidindo sobre *sujets* livrescos: o gaúcho de fronteira, da Argentina; as fantasias de alteridade, do Orientalismo; o mito germânico e a antiguidade clássica, além das conjecturas de enciclopedistas, cabalistas e outros colecionadores de conhecimento secreto.

De toda a sua obra, é o Aleph que mais abertamente tematiza sua dívida com o espetáculo visual como um ponto de referência e um modo de organização interna do que John Barth sucintamente chamou “literatura de exaustão” – isto é, tanto um fim à literatura como a libertação da narrativa de seus constrangimentos. Alternativamente lido com uma alegoria antecipatória do ciberespaço, uma meditação autobiográfica sobre a tendência à cegueira do escritor e/ou suas inibições sexuais, o que me interessa aqui é o modo como o conto associa a visão cinemática com a incerteza epistemológica. Ainda que sua natureza política seja bem menos explícita que a série fotográfica de Gutiérrez que discuti acima, gostaria de olhar o conto de Borges a partir de uma operação igualmente retrospectiva e prospectiva de confronto intermediático, no qual, desta vez, são os próprios atos de apagamento e áreas de cegueira do cinema que se expõem, enquanto ele suplanta um regime de visualidade prévio, imóvel e atemporal.

Um Aleph, permita-nos recordar, é “um dos pontos do espaço que contém todo o espaço” (1998: 280). Diferentemente da caixa preta de Gutiérrez, o Aleph não é a materialização do invisível no espaço do visível, mas um ponto de visibilidade absoluta no interior de um espaço de escuridão. É como se fosse uma visão de dentro da cripta funerária sob o monumento a Osório que, por sua vez, está no interior de uma caixa preta. Afinal, de modo a ver o Aleph, o espaço que guarda – como Carlos Argentino Daneri, seu rival amoroso e nêmesis literário, antecipa – “todas as imagens de Beatriz”, o “Borges” narrador precisa assumir a própria posição da falecida e deitar no piso de uma câmara subterrânea úmida e escura, como se houvesse sido enterrado vivo. Como um abismo do visual, dissolvendo o objeto de sua visão

em uma multiperspectividade ilimitada que necessita sempre, de modo implacável, contemplar sua própria contemplação em tudo que observa e que, portanto, não pode manter como imagem estável, o Aleph é uma visão da e desde a morte: “vi um adorado monumento na Chacarita”. “Borges” conclui assim a fragmentada e sôfrega descrição de sua experiência:

vi a relíquia cruel do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam, mas que nenhum homem tem olhado: o inconcebível universo. (1998: 283-4).⁷

Se, de fato, todas as coisas e lugares podem ser vistas, de todos os ângulos e simultaneamente no seu passado, presente e futuro, no Aleph, então o Aleph é *também* o que há para ver em todos os lugares e tempos. Colocando de outro modo, ver só ocorre por meio do Aleph, na sua ubíqua suplementaridade, na sua *co-agitatio* monstruosa, nos termos de Martin Heidegger, como aquilo que “conduz tudo junto para a unidade daquilo a que é então dado caráter de objeto” (HEIDEGGER, 1977: 150).

Mais do que discutir o conto de Borges em profundidade, desejo mostrar como o contraste entre dois modos de ver, relacionados aos regimes escópicos políticos do século XIX e XX, é figurado em “O Aleph” como uma luta entre duas escritas pela restituição na linguagem do abismo da visualidade do Aleph. Estas duas escritas disputam pela verdade do Aleph como seus autores uma vez disputaram pelo corpo de Beatriz Viterbo do qual ele é, de muitas maneiras, um substituto monstruoso – um dom do universo marcado pela perda, como uma figura metonímica da ausência.⁸

O Aleph (assim como os retratos de Beatriz que o narrador observa na saleta de sua casa, antes do encontro com o Aleph) revela-se “falso”, afinal, precisamente porque a posse exclusiva que promete, se não do objeto amado, mas de sua infinda retirada para a ausência (“que nenhum homem havia olhado jamais”), é uma promessa que foi feita duas vezes. O presente de “Borges” já havia sido dado a outro, o primo de Beatriz, Carlos Argentino Daneri, que reivindicava a propriedade do Aleph como um recurso

7. Usou-se aqui a tradução de Flávio José Cardoso em: BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1996. (N. do T.).

8. A figura da perda de um objeto libidinal que retorna como (des)ordem escópica universal tem óbvias conexões com a teoria de Lacan do “estágio do espelho” (cuja primeira versão publicada apareceu no mesmo ano de “O Aleph”) como instância visual de autoformação na primeira tomada de consciência da separação do corpo materno. De muitas maneiras, claro, o Aleph é o oposto do espelho de Lacan, uma vez que em vez de “refletir” a superfície especular da identificação narcísica do sujeito – seu próprio corpo como objeto externo – o Aleph torna todos os corpos indiferentes: “Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo”.

9. O próprio Borges, antes de escrever “O Aleph”, tentou, sem sucesso, inscrever “O Jardim dos caminhos que se bifurcam” no concurso literário da cidade de Buenos Aires, em 1941 – uma *cause célèbre* que resultou em um número especial do jornal cultural *Sur* protestando contra a decisão do Júri.

poético, sugando seu infinito visual para compor uma enumeração verbal sempre em expansão: um poema ridículo e insípido, *A Terra*, cuja “seção nacional” termina por ganhar um prêmio literário (as estrofes “citadas” no texto desenhavam uma maravilhosa caricatura das preciosidades oratórias do nacionalismo poético argentino, talvez inspiradas no poema de 500 versos “Ode aos gados e às searas”, de Leopoldo Lugones, um *tour de force* lírico, de 1910, sobre a paisagem nacional).⁹

Portanto Daneri, nas palavras de Alberto Moreira, mantém com o Aleph a mesma “relação estudiosa com o monumento” que “Borges” manteve com os retratos “oficiais” de Beatriz na saleta. Os escritos de Daneri “exemplificam o tipo de literatura mimética regida pela vontade de expressar o exprimível, de saturar o real” (MOREIRA, 1999: 212). A escrita de Borges, pelo contrário, será organizada não pelo (ana)lógico do *studium*, mas pela força de disparo e dissolução do *punctum*. É uma “escrita lápsica”, uma escrita do *lapsus* (1999: 193): uma escrita, portanto, que permite que a ausência aproprie-se de seus silêncios de modo a que estes organizam sua própria enunciação. Entretanto, mesmo assim, a impossibilidade de traduzir o visível em palavras, a presença em memória, é “o centro inefável do meu conto”. A escrita de Borges no Aleph é como a de Daneri: ainda a transcrição de uma visão, só que de outro tipo.

Ambos os escritores *trans-crevem* a partir de regimes escópicos distintos: Daneri, do espaço estático, calculável, do ver, que é típico das formas do século XIX, tais como o museu e o mapa (de fato, sua escrita não é nada além de um “mapeamento” de segmentos espaciais coletados, cujos conteúdos são exaltados); Borges, do espaço aberto organizado pelos cortes móveis das imagens em movimento, imagens-movimento, em outras palavras, cinema. O mundo-imagem de fins do século XIX, onde Daneri ainda pega suas deixas, foi plasmado, sugere Gilles Deleuze, na visualidade do instante congelado, e portanto em uma noção oximórica de um espaço e um tempo de calculabilidade ilimitada, “infinitamente mensuráveis”. Em contraste, a identidade da imagem e do movimento no dispositivo cinemático, com a sua nova relação com o tempo e o espaço como o ontologicamente Aberto, expressava um novo plano de imanência onde matéria e consciência viriam a confundir-se uma com a outra – um Aleph moderno.¹⁰

10. Compare-se a noção deleuziana de “imanência cinemática”: “Cet ensemble infini de toutes les image constitue une sorte de plan d’immanence. L’image existe en soi, sur ce plan. Cet en-soi de l’image, c’est la matière: non pas quelque chose qui serait caché derrière l’image, mais au contraire l’identité absolue de l’image et du mouvement.” (DELEUZE, 1983: 87).

Como a enumeração descontínua de fragmentos visuais de Borges mostra, esse “plano de imanência universal” próprio ao dispositivo cinematográfico resulta primordialmente de um novo modo (maquínico) de incorporar o invisível. Mais do que aquilo que instala as coisas em seus lugares fixos, o invisível se torna o meio onde a sua mobilização se dá; mais do que o movimento congelado do monumento equestre na praça, o *kinematógrafo*, como Borges se deu conta em seus primeiros escritos sobre cinema (sobre o *western*, de fato), nos dá “a escrita do movimento, que enfatiza velocidade, solenidade, tumulto” (BORGES, 1997 [1929]: 381). Uma nova relação, portanto, entre estase e movimento, que se tornaria o modo sensório-motor dominante do espetáculo visual na era do nacional-popular nas suas mais variadas expressões: uma *mobilização* de massas nas quais as massas (os coletivos espectatoriais de Crary, “reunidos em pseudossolidariedades” e “mantendo seu efetivo isolamento”) tornam-se articulações móveis de um novo tipo de poder. A imagem precisa se “mover” – tanto literalmente como figurativamente. Ela tem que fixar o movimento e ativar os afetos dos espectadores. Como um plano de imanência, o ver cinemático deve perpetuamente, e de modo sempre renovado, ser suturado ao dispositivo, dando-se a imagem como ação, percepção, afeto, mais do que meramente como coisa. No regime escópico anterior de cortes imóveis e saturação mimética do real (mesmo na fotografia, sugere “O Aleph”), a imagem ainda é dada como um objeto externo, porque ela não se dirigia aos seus observadores (“o povo”) como se eles formassem uma massa móvel, mas antes lhes indica um lugar para o olhar, uma relação “objetiva” e estável para a visão.

É claro, porém, que “O Aleph” não mira apenas o seu próprio presente cinemático, ele também aspira por um espaço não-mimético de infinita calculabilidade, associado à passagem do imaginário analógico ao digital. De modo similar à novela de ficção científica de Bioy-Casares, *A Invenção de Morel*, da mesma época, o conto de Borges antecipa a ciberimagem – e portanto a crise do filme analógico fotográfico – ao justapor formas visuais do cinema (enumeração descontínua, cortes móveis) com as que ele havia deslocado (a exterioridade monádica do real-como-objeto). Aponta, neste sentido, para a conjuntura crítica em que nos encontramos hoje, na qual a escansão cinemática da iluminação e da escuridão (a enumeração descontínua, fragmentada, dos

vestígios do real) foi substituída pela virtualidade da imagem digital, imagem que é puro cálculo.

Portanto, “O Aleph” pode ser também lido – como as frases de abertura sobre a mudança das propagandas de cigarro na rua já sugerem – como uma meditação sobre a história, ou como um texto sobre a obsolescência precoce das formas subsequentes da experiência histórica no modo do espetáculo. Se, de fato, a imagem-movimento do cinema no início do século XX teve por consequência o fim da exterioridade do real tal como foi expresso em formas visuais pré-cinemáticas como o mapa, o museu e o álbum fotográfico (para não mencionar agora dispositivos óticos extintos como o diorama, o estereoscópio ou o praxinoscópio), o espaço visual da imagem digital, como anunciado em “O Aleph”, volta a ver o dispositivo cinematográfico como sutura de si próprio como objeto externo.

Essa “objetivação” é, em si mesma, dupla; assinala a existência impossível do Aleph como objeto da linguagem, um nome (que deve ter sido *lido* em algum lugar, talvez no próprio Aleph, e que aponta inexoravelmente “para outro ponto aonde todos os pontos convergem”), e, desse modo, para a própria operação intermediática do conto ao encenar, como um evento da linguagem, o choque entre dois modos de ver. Mas também, subsequentemente, transforma este objeto em matemática, a máquina de visão sendo, de fato, nada além do “símbolo dos números transfinitos, nos quais o todo não é maior que qualquer das partes” (1998: 285). Como Laura Mulvey sucintamente apontou:

o digital, como sistema abstrato de informação, produziu um corte no imaginário analógico, levando de roldão a relação com a realidade, que foi, em larga medida, dominada pela tradição fotográfica. A sensação de fim do cinema foi, por conseguinte, complicada esteticamente pela crise do signo fotográfico como índice. (MULVEY, 2006: 18).

É este próprio desaparecimento que nos leva a repensar o índice fotográfico (cujo curso de vida na história da tecnologia provou-se afinal ser relativamente curto) de modo mais complexo “não mais vinculado a velhos debates sobre a verdade da evidência fotográfica. O índice pode agora ser considerado na sua relação com o tempo e como o registro de um fragmento de uma realidade inscrita que pode ser sem sentido ou indecifrável” (2006: 31).

Fantasma na máquina

O que dizer, porém, em respeito à relação capitalista, este outro e bem menos tangível “real” que, como a teoria do dispositivo fotográfico nos ensinou, está inscrito menos indexalmente que estruturalmente nos regimes audiovisuais de produção que sustenta e comanda sua própria reprodução? Na história de Borges, a natureza transitória da visão aléfica – seu ser já tratado como obsolescência – é anunciada na subtrama do conflito de Carlos Argentino com seus senhorios. Estes – empreendedores imobiliários com os sobrenomes ridiculamente italianados de Zunino e Zungri –, estão prestes a demolir a velha mansão da família na Calle Garay – um nome que não somente aponta para a antiga parte sul da cidade, mas para a sua própria fundação (sua segunda fundação, para ser preciso, por colonizadores criollos que desceram o rio vindos de Assunção). No entanto, qualquer tentativa de ler o conto em termos de um confronto entre a Argentina de antigamente e a cidade moderna do comércio e da imigração em massa esbarra no nacionalismo caricato de Carlos Argentino. O modo como a trama imobiliária enquadra a descoberta de Borges do Aleph (e o próprio Aleph, de fato) indubitavelmente aponta para a natureza transitória dos arranjos especulares aparentemente atemporais que garantem as visões da totalidade e abrigam as memórias sentimentais. Em “O Aleph”, estas tecnologias do conhecimento e do afeto estão sempre em vias de desaparecer em virtude das forças de “destruição criativa” deslanchadas pela modernidade capitalista. Na história de Borges, paradoxalmente, é também a destruição do quarto escuro que permite a *preservação* do Aleph, apesar de seu caráter de objeto, das artimanhas do mercado, tornando finalmente possível para o narrador sustentar a fantasia de um locus de presença universal não mediada – mesmo que embutido “no coração de uma pedra”, no tempo monumental.

A “Companhia Fotográfica Brasileira”, de Gutiérrez, por sua vez, poderia ser lida, do ponto de vista do conto de Borges, como uma empresa “aléfica”, ainda que de um tipo mais daneriano que borgeano. Estabelecida em 1890, com 31 acionistas, incluindo os quatro maiores bancos do país, o objetivo da companhia era a criação, por meio do controle da importação e do mercado de equipamentos fotográficos e material sensível, amador e profissional, de uma rede nacional de estúdios, visando atender

um público amplo e abastecer a sede, no Rio, com um catálogo de imagens brasileiras, incluindo festividades e eventos políticos, para publicação na imprensa. (ERMAKOFF, 2001: 249) Um dos maiores acionistas, Gutiérrez havia sido nomeado diretor técnico da companhia, que se inaugurou em 1892, em uma mansão suntuosamente decorada na Rua Gonçalves Dias.

A companhia pretendia produzir um registro fotográfico abrangente da “realidade” brasileira, e sua mercadorização como imagem, usando a fotografia, não da maneira tradicional, artesanal, individual, dos fotógrafos-artistas itinerantes, mas de um modo corporativo, antecipando as agências fotográficas tipo-Magnum, envolvida continuamente na produção visual do presente. Este ambicioso projeto, tanto do ponto de vista operacional como financeiro, cambaleou por seis meses depois de inaugurado, requerendo falência em 17 de junho de 1892, vítima – como muitas outras companhias societárias da época – da explosão de uma bolha especulativa no Brasil, no início dos anos 1890, conhecida por *encilhamento*. De fato, quando realizava sua série das “celebrações”, Gutiérrez estava trabalhando, para saldar suas dívidas, como contratado do principal fiador e credor da companhia – o Conselheiro Francisco de Paula Mayrink – a quem o arquivo e o maquinário da empresa haviam sido hipotecados.

Portanto, de fato, as imagens de celebração de Gutiérrez, expunham não apenas a fragilidade dos arranjos políticos que eram retratados como monumentais e duradouros (pela eternização do instante da sua performance ritual) mas também a dinâmica da relação capitalista sobre a qual a traiçoeira (in)substancialidade da política repousava: a sistemática expropriação e alienação dos produtores de seus meios de produção. Essa dinâmica, que no domínio da cultura visual, vinculava a perda de controle subjetivo sobre a imagem mercantilizada por parte dos operadores dos dispositivos produtores de imagens, permanece ausente – isto é, banida, ativamente não dita – da imagem como tal, e é essa elisão que constitui o efeito de poder da imagem, o modo pelo qual o político forja sua própria solidez a partir da transitoriedade. A relação entre instantaneidade fotográfica e arquitetura efêmera, por exemplo, poderia ser entendida como um marcador indexical (no sentido peirceano do termo, como assinalando “a junção entre duas porções da experiência”) desta condição de transitoriedade no coração do espetáculo (PEIRCE, 1955: 109).

Ao referir-me à (in)substancialidade desta relação, tento

chamar a atenção tanto para os efeitos propriamente reais que este espetáculo do estado produz, quanto para sua natureza inteiramente ilusionista (isto é, à falta de qualquer equivalência e continuidade funcional ou estrutural entre este espetáculo e a relação capitalista que ele ofusca, equivalência que permitiria ainda deduzir a “verdade da ideologia” da sua manifestação no dispositivo). Não se trata de ideologia, ou de apenas ideologia, mas de algo mais trivial e letal, que vincula a tecnologia à relação capitalista, e à qual não seria demasiado incluir o próprio Juan Gutiérrez entre suas vítimas. Poucos anos após tirar as fotografias discutidas aqui, Gutiérrez faleceu nas trincheiras de Canudos, a comunidade religiosa do interior da Bahia cuja terrível destruição pelo exército nacional veio a ser tema do monumental ensaio geo-histórico de Euclides da Cunha, *Os Sertões*. Gutiérrez havia se alistado no conflito como voluntário do exército e fotógrafo oficial, o primeiro a chegar à cena, em abril de 1897. Nenhuma das suas imagens desta guerra contra os camponeses locais, que resultou na destruição completa da cidade e no massacre da maioria de seus habitantes, sobreviveu – se é que ele chegou a produzir alguma antes de ser mortalmente ferido em 28 de junho de 1897. Se o seu “alistamento voluntário” foi motivado pelo fervor republicano ou pela necessidade desesperada de pagar seus credores, colocando sua vida em jogo por uma imagem que provavelmente nunca chegou a fazer, permanece matéria de especulação.

Ao fim e ao cabo, entretanto, Gutiérrez aparece como alguém duplamente “cativado” pelo poder que as suas imagens tanto capturam como desencadeiam. Este “sobreinvestimento” provavelmente ainda empresta a algumas delas um impacto notável, como vestígio ou eco de um sujeito inteiramente absorvido pelo espetáculo, entretanto separado dele pelo dispositivo e destituído de seu antigo status de autor-produtor. É talvez esta região penumbrosa entre a absorção ideológica e a progressiva destituição que a caixa preta de Osório traz à tona, ainda que de modo fantasmagórico. Fantasmagoricamente, claro, é também o modo como a fotografia e o cinema fazem *aparecer* a história, como Gilberto Perez (1998: 36) incisivamente argumentou, o modo no qual “o vívido acolhe o evanescido”. Da mesma maneira, acrescentaria, o modo no qual o evanescente nutre e alimenta a vida: o modo no qual, como espectadores-consumidores do

espetáculo visual, estamos sendo simultaneamente interpelados a “colocar nossas vidas em jogo” como performadores de sua duradoura presença.

Tradução de Mauricio Lissovsky

Referências

- ANDERMANN, Jens. *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.
- AZOULAY, Ariella. *Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- BARTHES, Roland. *La chambre Claire: Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinema/Gallimard/Seuil, 1980.
- BERTONI, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas: La construccion de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. The Aleph. In: *Collected Fictions*, trad. Andrew Hurley. Harmondsworth: Penguin, 1998.
- _____. El cinematografo, el biografo. In: *Textos recuperados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emece, 1997.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *A Formação das Almas: O Imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: Córticos e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borgesin/and/on Film*. London: Lumen, 1988.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Limage-mouvement: Cinema I*. Paris: Minuit, 1983.
- ERMAKOFF, George. *Juan Gutierrez: Imagens do Rio, 1892-1896*. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. The Age of the World Picture. In: *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trad. William Lovitt. New York: Harper & Row, 1977.
- LOSADA, Alejandro. *Creacion y praxis: La produccion literaria como práxis social en Hispano america y el Peru*. Lima: Universidad San Marcos, 1976.
- _____. Rasgos especificos de la produccion literaria ilustrada en America Latina. *Revista de crítica literaria latino-americana*, v. 3, n.6, 1977, p. 7-36.
- MOREIRAS, Alberto. *Tercer espacio: Literatura y duelo en America Latina*. Santiago de Chile: Arcis-Lom, 1999.
- MULVEY, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books, 2006.
- NEDELL, Jeffrey. *A Tropical Belle Epoque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-*

- Century: Rio de Janeiro. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Philosophical Writings*, in Justus Buchler (ed.). New York: Dover Press, 1955.
- PEREZ, Gilberto. *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1998.
- SALESSI, Jorge. *Medicos maleantes y maricas: Higiene, criminologia y homosexualidad en la construccion de la nacion argentina*. Buenos Aires: 1871-1914. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHWARCZ, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. London: Verso, 1996.
- TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- TELESCA, Ana María; DUJOVNE, Marta. Museos, salones y panoramas: La formacion de espacios de representacion en el Buenos Aires del siglo XIX. In: OLEA, Oscar (ed.). *Arte y espacio*. Mexico, DF: UNAM, 1987, p. 423-442.
- URICOECHEA, Fernando. *The Patrimonial Foundations of the Brazilian Bureaucratic State*. Berkeley, CA: University of California Press, 1980.
- ZISCHLER, Hanns; ANDERMANN, Jens. *Borgesim Kino*. Reinbek: Rowohlt, 2000.

Data do recebimento:
9 de setembro de 2011

Data da aceitação:
23 de dezembro de 2011